

Le 19^e siècle en Europe



LA PEINTURE ET LA POESIE
CHARLES – PAUL LANDON - VERS 1810
H : 38 cm – L : 25 cm
Huile sur bois



GUERIDON STYLE EMPIRE
ATELIER JACOB – 1815/1824
H : 72 cm – Diamètre : 74 cm
Bois, marbre et bronze



LA MESSE DE RELEVAILLES
FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES – VERS 1819 ?
H : 52 cm – L : 77 cm
Huile sur bois



CHANDELIER AVEC FIGURE FEMININE DRAPEE À L'ANTIQUE
PIERRE-HONORE BOUDON DE SAINT AMANS VERS 1820 ?
H : 37 cm – Diamètre : 14 cm
Cristal et argile blanche



LION MARCHANT
ANTOINE-LOUIS BARYE – VERS 1840 ?
H : 29 cm – L : 46 cm – Profondeur : 14 cm
Bronze



ETANG DE VILLE D'AVRAY
JEAN-BAPTISTE COROT – VERS 1855 ?
H : 58 cm – L : 104 cm
Huile sur toile



PEINTURE ET LA POESIE
CHARLES – PAUL LANDON - VERS 1810
H : 38 cm – L : 25 cm
Huile sur bois

Description

Le format de ce tableau revêt un aspect particulier, puisque la partie supérieure a été couronnée d'une forme en demi-cercle légèrement en retrait des pans verticaux : le tableau semble ainsi couvert d'un fronton. Dans la partie centrale est présenté un couple dévêtu. À gauche, l'homme porte une étoffe rouge maintenue au niveau du cou et qui pend dans son dos. D'une main, il serre une jeune femme contre lui, tandis que de l'autre main, il tient au-dessus de leurs deux têtes rapprochées, une couronne de laurier. À gauche du couple, un large bloc de pierre porte la mention – Pictoribus atque Poetis – au-dessus de cette pierre est posée une cithare (lyre). Derrière le bloc, on aperçoit les branches d'un laurier. À droite, aux pieds de la jeune femme, se dressent les tiges de roses pivoines, s'épanouissant au pied d'un arbre qui étale ses frondaisons au-dessus de la scène représentée. À l'arrière-plan, un paysage vallonné s'étend vers le lointain, au-dessus d'un horizon vapoureux à la lumière douce.

Iconographie

Cette œuvre évoque, sous la forme d'une allégorie (expression d'une idée par une image), le monde de l'art et de l'inspiration artistique. L'auteur, Charles Paul Landon (1760-1826), a nommé son tableau – Pictoribus atque Poetis, ce qui signifie : la Peinture et la Poésie. Dans le monde antique, **les Muses** étaient les jeunes femmes qui procuraient l'inspiration aux créateurs, elles étaient au nombre de neuf. Ces jeunes femmes accompagnaient **Apollon**, dieu du soleil, mais aussi de la musique et la poésie. Pour diriger leur chœur, Apollon Musagète prenait une cithare et se paraît d'une couronne de laurier, plante qui lui est consacrée. Dans le tableau, la couronne de laurier, symbole de triomphe, place au premier rang, la peinture mais aussi la poésie par la présence de la jeune femme. Trois muses se consacrent à cet art : Calliope (la poésie épique) ; Erato (la poésie amoureuse) : il est probable que la jeune femme représentée soit **Euterpe** (la poésie lyrique et la musique). Le paysage évoque les monts sacrés du Parnasse, dans la région de Delphes, qui était le lieu de prédilection des neuf filles du dieu Zeus.

Technique

Charles Paul Landon a reçu le prix de Rome en 1792, élève de grands maîtres comme Regnault, il va exposer dans de nombreux salons. Il écrira également de nombreuses publications sur les musées ou les artistes, et son goût se tourne irrémédiablement vers le néo-classicisme. **Le néo-classicisme**, qui est une doctrine classique, retrouve les concepts du monde antique. L'inspiration vient du nouveau goût pour les fouilles et l'archéologie, avec des historiens comme Johan Winckelmann qui redécouvre les modes de vie grecs ou romains. Cette doctrine explique, à la fois le format du tableau, inspiré des temples anciens ; le sujet ; mais aussi la manière de reproduire les corps. Les corps sont sveltes, les membres longs, les attitudes figées comme dans la statuaire antique, qui est alors le modèle de beauté idéale. La pose frontale et l'immobilité du couple suggèrent celle des sarcophages, tout autant que la couleur du tableau : peu de contrastes, tonalités subtiles et nacrées...l'effet doit être mesuré. À ce mode de représentation, on oppose souvent la **tendance romantique**, aux couleurs soutenues, qui exprime sentiments et passions, avec par exemple le peintre Eugène Delacroix (1798-1869).

Historique

Cette œuvre a été réalisée durant le Premier Empire (1804-1814) ; **Napoléon Ier** qui accomplit un assainissement des finances et une organisation du pouvoir judiciaire, est aussi un soldat. Le mode est à la vertu virile, à la composition rigoureuse, aux concepts du monde romain : ainsi naîtra **le style Empire**. Pour les artistes, il faut paraître au **Salon**, où les créations picturales s'entassent sur les murs devant les yeux du public, après avoir été visées par le jury du Salon. Le jury émane principalement de l'Académie des Beaux-Arts, qui exerce un pouvoir puissant sur les productions artistiques : être agréé au Salon garantit faveurs et renom. C'est aussi l'Académie qui décerne le prix de Rome. Prix, qui facilite après un séjour à la villa Médicis, les premiers pas dans la carrière et les commandes de prestige. Ce système figé, laisse peu de place aux courants novateurs, et des protestations s'élèvent contre le jury et ses attributions de prix. Vers 1816 se pose un problème, qui demeurera constant ; comment satisfaire à la nécessité du Salon, lieu d'achats et de commandes **de l'Etat** ; tout en répondant **aux goûts des artistes et du public** qui réclament un fonctionnement axé vers la modernité.



GUERIDON STYLE EMPIRE
ATELIER JACOB – 1815/1824
H : 72 cm – Diamètre : 74 cm
Bois, marbre et bronze

Description

Le guéridon désigne « un petit meuble » ou une table légère, que l'on peut facilement déplacer. Ce guéridon montre un plateau constitué de différents marbres ; ce plateau repose sur un support, dont la partie tournée vers le bas à la forme d'un demi globe. Ce support est porté par trois pieds, dont les parties supérieures s'ornent de têtes de lions et les parties inférieures de pattes de félins ; ces trois pieds revêtent un coloris doré. Le socle en bois, montre une base triangulaire assez lourde pour empêcher la table de basculer. Ce guéridon porte une estampille (marque de maîtrise de la corporation des Menuisiers-Ebénistes), située sous le plateau en marbre, elle donne le nom et le prénom de l'artiste créateur. Cette estampille est attribuée à l'atelier Jacob Frères réunissant Georges II Jacob et Jacob Desmalter. Ces deux artistes resteront les créateurs les plus appréciés de la période Empire, avec les décorateurs Percier et Fontaine.

Iconographie

Le plateau du guéridon est constitué **d'un marbre** « vert de mer » incrusté de différentes espèces de marbres, où l'on reconnaît la lazurite, de couleur bleutée. L'ensemble du support du plateau est composé comme **un porte cratère antique** (le cratère étant un grand vase) ce qui explique sa forme semi globulaire. Ce support de table est en peuplier, il a été usiné au tour à bois puis peint dans une tonalité faux bois pour rappeler la couleur du socle. Les trois pieds sont appelés **des trapézophorons** (porte table), ils sont en bronze, à l'origine dorés à l'amalgame (alliage du mercure avec de l'or). Le socle est constitué de peuplier sur lequel on a plaqué du **palissandre**, bois brun à effet violacé, particulièrement recherché en ébénisterie. L'atelier Jacob, par le choix des matériaux employés, a réussi à donner à ce guéridon un aspect grandiose, d'inspiration classique, caractéristique du goût napoléonien.

Technique

Lorsque Napoléon est couronné empereur, il apparaît clairement que le mobilier décoratif va changer de manière symbolique, **évoquer ce nouveau pouvoir**. Volumes solennels, bronzes dorés qui se détachent sur des bois moirés (acajou et palissandre), motifs décoratifs tirés de l'antiquité romaine ou égyptienne. Le guéridon illustre **ce goût précieux** : les pieds évoquent la puissance du lion ou du sphinx, leur aspect doré contraste avec différentes couleurs du marbre et la teinte du bois. **Le bronze** fait partie intégrante du mobilier : cet alliage de cuivre et d'étain est coulé dans un moule, puis retravaillé pour ôter aspérités et imperfections. L'or peut être appliqué à la feuille, ou comme ici, grâce à un amalgame d'or et de mercure. L'amalgame est appliqué sur le bronze, puis mis au four pour éliminer le mercure, cette opération laisse une pellicule d'or à la fois brillante et résistante. La période Empire donnera une place importante à ce répertoire décoratif de bronze doré, qui permettra aux meubles d'acquiescer une solennité dépouillée.

Historique

Les petits meubles se développent dès le début du 18^e siècle, lorsque la société adopte un nouvel art de vivre. Les meubles lourds des salles d'apparat sont peu à peu remplacés par des meubles à usages multiples, destinés aux pièces intimes où l'on se réunit en petit comité. Au 18^e siècle, apparaît la **table de nuit** ou table de chevet, où l'on garde des objets pour se rafraîchir au cours de la nuit. **La table « à la Tronchin »** est munie d'un mécanisme qui permet d'élever un plateau pour écrire assis ou debout. Sous Louis XVI, on parle de **la table à fleurs**, table munie de cavités pouvant recevoir des plantes : elle prendra le nom de jardinière. A la Révolution, de nombreux petits meubles **pliants** ou démontables, seront emportés par les émigrés qui tenteront de sauver un peu de leur patrimoine. Sous l'Empire, **le meuble de voyage** est apprécié lors des campagnes guerrières : meuble de toilette, pupitre pour écrire. La cour adopte les guéridons, la console jardinière ou **la table à volets**, dont le plateau peut être agrandi pour écrire. Ce goût pour les meubles légers et pratiques, perdurera durant tout le 19^e siècle, jusqu'aux temps modernes.



LA MESSE DE RELEVAILLES
FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES – VERS 1819 ?

H : 52 cm – L : 77 cm

Huile sur bois

Description

Cette composition réalisée par Goya (1746-1828) montre une scène se déroulant dans une église sombre, où la lumière pénètre par un oculus, situé en haut, à gauche du tableau. La lumière éclaire, à gauche, un confessionnal près duquel discutent des femmes vêtues de noir. Plus à droite, un groupe de femmes portant des mantilles blanches, est situé derrière une jeune femme agenouillée, qui tient un nouveau-né dans ses bras. A sa droite, un haut chandelier donne une lueur diffuse qui éclaire la robe d'un prêtre. Ce dernier est tourné vers l'assemblée, et son attitude suggère la lecture d'un missel ou un geste de bénédiction. Devant lui, on distingue

un autel, sur lequel se devine la masse d'un pupitre. La table est dominée par une haute croix portant le corps du Christ. A côté de la croix, on aperçoit un détail étonnant : un visage de femme aux cheveux noirs, portant un col de dentelle blanc, se détache sur un fond de couleur rougeâtre. Ce visage n'appartient manifestement pas à la composition de Goya, car il n'a pas de rapport avec la scène représentée.

Iconographie

Cette œuvre est largement basée sur l'utilisation **de la couleur** : les détails, comme les vêtements, sont traités par **des rehauts** de peinture ou des traits rapidement esquissés. Goya restitue ainsi parfaitement l'impression visuelle d'un œil venant de l'extérieur, qui perçoit les masses d'un intérieur obscur, par des taches colorées. La scène décrit une pratique, alors populaire en Espagne, de **la messe de relevailles** : l'usage voulait que les jeunes mères se rendent à l'église avec leurs enfants, lors de leurs premières sorties. Cette bénédiction spéciale, évoquait la visite de la Sainte Famille au Temple de Jérusalem, pour la présentation de Jésus et la purification de la Vierge, suivant le rituel juif. Francisco de Goya, vers 1815, réalise des œuvres à caractère religieux, traitant principalement de trois thèmes : la messe de relevailles, la communion et le mariage inégal – sujet qui montre des couples à priori mal assortis. Dans ces œuvres, à caractère religieux, l'auteur retrouve une verve populaire et ne se départit pas tout à fait de son esprit critique, en fustigeant certaines coutumes archaïques de l'Espagne du 19^e siècle.

Technique

La présence du visage **d'une jeune femme**, laisse supposer, que Francisco de Goya a réutilisé une toile ancienne, en apposant sur la première œuvre une couche d'apprêt, avant de réaliser la messe de relevailles. Il est possible de discerner l'ancienne œuvre, grâce à **une radiographie** de la toile : cette œuvre apparaît comme sur un négatif, où les masses blanches équivalent aux figures réalisées avec des pigments à base de plomb. **La toile ancienne**, montre une scène avec plusieurs couples, un musicien, et à gauche, en bas, un énorme panier de victuailles : probablement une partie de campagne. Les personnages sont vêtus à la mode hollandaise du 17^e siècle, cols de dentelles, pourpoints et larges chapeaux. La radiographie a permis de déterminer l'auteur : il s'agit de Dirk Hals, un peintre apprécié pour les scènes de genre. Francisco de Goya a utilisé **une couche de préparation rouge**, pour créer sa toile, cette couche étant visible au niveau de la jeune femme. La partie supérieure droite du tableau a été très légèrement vernie par Goya, et par une usure naturelle, le vernis a disparu. Sans cette protection de vernis, peu à peu sont apparues, la couche de préparation, puis celle du tableau sous-jacent.

Historique

L'œuvre de Francisco de Goya y Lucientes est une parfaite illustration de sa vision du monde de l'Espagne qui s'ouvre à de nouvelles tendances. Sous le règne de **Charles III** (1759-1788), l'Espagne connaît une période florissante pour son économie, le roi prend à cœur les affaires de l'Etat et Goya propose de séduisants

tableaux de la vie madrilène autour de 1774. Avec **Charles IV** (1788-1808), le peintre connaît tous les succès : peintre de la Chambre du Roi, directeur de l'Académie San Fernando en 1795. Goya est atteint de surdité en 1792, et ses œuvres intitulées « Caprices », sont une critique sociale : comme si la révolte sourde de l'Espagne, inspirée de la Révolution française se traduisait sous sa main. En 1808, éclate **la guerre d'Espagne**, lorsque l'Empereur Napoléon place son frère Joseph Bonaparte sur le trône : les révoltes naissent dans toute l'Espagne – illustrées par le tableau « Dos de mayo » - et ne cesseront qu'en 1814. Les « peintures noires » réalisées par l'artiste, sont une vision tortur e et négative du monde, alors qu'éclate une nouvelle révolution libérale en 1820, sous le règne de **Ferdinand VII**. Francisco de Goya y Lucientes se trouve ainsi à la charnière de deux mondes : celui du 18^e siècle espagnol aux valeurs traditionnelles, et celui du 19^e siècle s'ouvrant à la complexité de la modernité.



**CHANDELIER AVEC FIGURE FEMININE DRAPEE À L'ANTIQUE
PIERRE-HONORE BOUDON DE SAINT AMANS VERS 1820 ?**

H : 37 cm – Diamètre : 14 cm
Cristal et argile blanche

Description

Ce chandelier en cristal comprend en sa partie supérieure, la cavité à large rebord qui recevra la bougie. En dessous, une forme sphérique, toujours en cristal, repose sur la partie médiane en forme de tube, légèrement évasé en son milieu. Le créateur a orné ce pied d'une figurine en cristallo-cérame (argile) qui représente une figure féminine drapée dans un voile, les deux bras croisés en dessous des seins. La jeune femme rappelle étrangement une caryatide antique (colonne en forme de statue féminine). L'ensemble repose sur un pied en cristal formé d'un disque, qui repose lui-même sur un autre disque de taille supérieure. Le créateur, Pierre Honoré Boudon de Saint Amans (1774-1858) est originaire du Lot et Garonne, mais a passé une dizaine d'années en Angleterre. Dans ce pays, il se passionne pour les recherches sur la céramique et le verre, et en février 1818, il obtient un brevet de perfectionnement dans le domaine de l'incrustation des camées dans le verre. Il cherchera sans cesse à perfectionner ses connaissances sur les sulfures (objets en cristal incrustés d'un camée).

Iconographie

Le nom **sulfure** (du mot soufre), provient du fait que l'on pensait que les moules qui servaient à réaliser les camées contenaient une proportion élevée de soufre. Les sulfures étaient fabriqués en Bohême ou en Angleterre depuis le 18^{ème} siècle, mais Boudon de Saint Amans a contribué à améliorer le temps de réalisation de ces œuvres décoratives. La figure ou camée insérée, est une pâte de porcelaine (50% de silice, 20% d'alumine, 10% de chaux et 10% de magnésie). La pâte est moulée dans une empreinte, puis on laisse l'argile sécher, ce qui provoque un retrait naturel de la figure dans le moule. Après retouchage, une cuisson légère est réalisée pour durcir la figurine. L'aspect argenté des figures est dû à un phénomène thermique : l'air, resté à la surface des figures, est mis en contact avec le cristal brûlant lors de la réalisation de la pièce en verre – c'est alors que naît ce reflet métallique. L'aspect coloré des pièces intéressera le créateur Lot et Garonnais : il obtiendra un nouveau brevet, celui de l'incrustation des couleurs métalliques, en juillet 1818.

Technique

Le travail du verre prend toute sa valeur lors de la réalisation d'œuvres telles que ce chandelier : le verre est liquide à 1400 °, sorti du four il cesse d'être malléable à 700° - le travail doit donc être rapide et précis. Le cristal est composé de 50% de sable, 20% de potasse et 30% de plomb ; pour y insérer un camée, l'ouvrier doit procéder de deux manières : soit par **soufflage** ou bien par **moulage**. Lors de **la première solution**, il cueille du cristal avec sa canne et souffle pour faire une poche où l'on introduit le camée. La poche est fermée à un bout, tandis que de l'autre côté, on aspire l'air pour faire adhérer le cristal au camée. **La deuxième solution**, requiert un moule en cuivre aux dimensions de la pièce en verre que l'on veut réaliser. On coule le cristal dans le moule et on aplatit la surface ; le camée est enfoncé dans le cristal, la face principale de la figure tournée vers la paroi du moule. Ensuite, on verse de nouveau du cristal sur la face laissée à l'air libre. Dans les deux cas, le camée est donc inséré **entre deux couches de verre** : par ces procédés, on peut donc introduire les figurines à l'intérieur d'un cristal, quelle que soit sa forme. Boudon de

Saint Amans a ainsi réalisé des verres, des chandeliers, des plaques, ornés de figurines à chaque fois différentes et uniques.

Historique

Les créations de Pierre Honoré Boudon de Saint Amans ont connu un large succès durant la période de la Restauration, sous le règne de **Louis XVIII** (1815-1824). Ce goût des sulfures répond à trois particularités de l'époque : en matière décorative, la mode demeure aux motifs **tirés de l'antique**, à la fois souples et stylisés, comme la figure de la caryatide de ce chandelier. D'un autre côté, Louis XVIII voulait un retour à **l'ordre monarchique**, et aux valeurs emblématiques de la royauté ; ce qui explique la présence de nombreux sulfures portant les figures des anciens rois de France ou de personnages politiques de l'époque. Les sulfures servent largement à la propagande royale. Enfin, en 1820, naît **le mouvement romantique**, porté à un certain lyrisme et à l'expression des sentiments. Les sulfures, pour les amateurs, ressemblent à des gouttes de pluie où la nature s'est figée les collectionneurs achètent ces petits objets décoratifs, les échangent, les présentent dans diverses pièces de leurs maisons. Les sulfures sont célébrés dans un poème, où il est dit, que dans le cristal : « quelques bulles d'air, malgré leur prison, semblent une rosée empruntée à la plaine ».



LION MARCHANT

ANTOINE-LOUIS BARYE – VERS 1840 ?

H : 29 cm – L : 46 cm – Profondeur : 14 cm

Bronze

Description

Cette statuette en bronze montre un lion dans l'attitude de la marche. Antoine Louis Barye (1795-1875) a réussi à transcrire la force qui émane du fauve : gueule entrouverte sur un grondement, largesse du poitrail couvert par une crinière ondulante. Le corps aux muscles saillants, avance lentement, tout en puissance, les quatre pattes arc-boutées au sol. La queue du fauve, à demi-dressée, rend perceptible la tension du grand félin, malgré l'attitude faussement nonchalante de sa démarche. Sur le socle est porté le nom du sculpteur, car ce modèle crée par Barye a servi à réaliser plusieurs fontes en bronze. Il est probable que ce félin, soit inspiré de la commande officielle de l'Etat pour « le lion qui marche » de la colonne de Juillet, élevée à Paris, en commémoration de la révolution de juillet 1830.

Iconographie

Antoine Louis Barye demeure l'un des grands créateurs animaliers du 19^e siècle. Dans sa jeunesse, il reçoit les conseils du peintre Antoine Gros (1771-1835), l'un des précurseurs du mouvement romantique. Le sculpteur participera à de nombreux

Salons, mais il lui faudra attendre 1854 pour être nommé professeur de dessin au Muséum. Barye manifestera toute sa vie un attrait pour le jardin des plantes à Paris, où il est attiré par la nature sans cesse en mouvement. Les créations du sculpteur, loin d'être anodines, sont issues du **mouvement romantique** : les artistes cherchent à traduire une expression, une certaine qualité de l'éphémère et de la passion. Les sentiments, que le peintre Delacroix traduit dans une palette éclatante et par des corps torturés, Antoine Louis Barye les laisse paraître dans le monde animalier : corps puissants, muscles noués, attitudes sauvages. L'âme romantique, qui traque les pulsions chez tout être vivant, est fascinée par ces forces primitives...l'animal peut être porteur de tout un imaginaire que l'on hésite parfois à représenter chez un humain. Dans son fabuleux bestiaire, Barye peut laisser éclater la libre expression d'une individualité non-conformiste.

Technique

Le bronze, mélange de cuivre et d'étain, est un alliage couramment utilisé en sculpture. Le sculpteur, après plusieurs croquis, modèle une maquette en plâtre pour juger de l'effet ultime. Si ce modèle le satisfait, il va alors le reproduire de manière exacte, mais dans **de la cire**. A ce modèle en cire, on appose de petits tuyaux (toujours en cire), appelés des jets ou des événements. L'ensemble est entouré d'un moule réfractaire, où seuls dépassent légèrement les jets et les événements. On soumet le moule à un premier feu qui fait fondre la cire : cette dernière s'écoule par **les événements**. A l'intérieur du moule, on a donc l'empreinte vide du modèle, laissée par la cire ; on envoie alors le métal en fusion par les jets pour emplir la forme vide. Le moule est ensuite cassé, le modèle apparaît, hérissé de tiges de métal, là où étaient placés les jets et les événements. L'artiste va couper ces tiges et donner quelques retouches au bronze. Le stade ultime **est la patine artificielle**, où l'on peut modifier l'apparence naturelle du bronze en changeant sa coloration : ici, Barye a donné une patine de couleur verte à son œuvre.

Historique

La date de la création d'Antoine Louis Barye se place sous la **Monarchie de Juillet**, le roi Louis-Philippe (1830-1848) est alors au pouvoir. D'abord libéral, Louis-Philippe ouvre le palais aux hommes nouveaux : vie aristocratique et vie quotidienne coexistent et se mélangent. Cette liberté d'expression se retrouve dans l'art, **l'individualisme** peut être revendiqué : en 1840, se tient la première exposition des Refusés du Salon. Mais le régime bascule vers un conservatisme, les bourgeois ont peur de la pauvreté engendrée par l'industrie, comme en témoignent les écrits d'Alexandre Dumas en 1840. Amélioration des transports, nouveauté des machines à vapeur, l'ère moderne est là... mais avec elle, le problème ouvrier : salaires de misère, forte mortalité. Cette période verra la croissance de **l'artiste républicain**, héritier du romantisme, qui saura observer et surtout transcrire une vision sociale. Les écrivains, les peintres vont revendiquer une « liberté dans l'art », pour que chacun puisse témoigner de son originalité : c'est dans la représentation des passions humaines qu'ils vont trouver leur voie. Cette **voie du réalisme** sera suivie par le peintre Gustave Courbet (1819-1877), autour des années 1850.



**ÉTANG DE VILLE D'AVRAY
JEAN-BAPTISTE COROT – VERS 1855 ?**

H : 58 cm – L : 104 cm

Huile sur toile

Description

Jean-Baptiste Corot (1796-1875) a réalisé un tableau restituant l'atmosphère paisible de cet étang des Hauts de Seine. A gauche, un bouquet de bouleaux à écorce blanche étale ses frondaisons au-dessus de la rive. Au sol, des fleurs grimpantes envahissent le tronc des arbres, et leurs couleurs incitent une jeune femme à les cueillir. La partie centrale de la toile montre la surface miroitante de l'eau, avec en arrière-plan, les frondaisons et le bord de la rive opposée. Seule une mouette blanche s'élanche au-dessus de l'eau, tandis qu'à droite, une barque glisse, où l'on distingue la silhouette d'un pêcheur. Toujours à droite, à l'arrière plan, une maison aux murs blancs se dresse au milieu de hautes futaies. La scène se passe sous un ciel peu nuageux, d'un ton légèrement grisé...Jean-Baptiste Corot a voulu traduire une impression caractéristique de fraîcheur, lors d'une claire matinée de printemps, dans le nord de la France.

Iconographie

Jean-Baptiste Corot est probablement l'un des peintres que l'on peut citer comme précurseur des Impressionnistes. D'abord attiré par l'Italie, où il compose des « paysages historiques », il rentrera en France, où il participera à de nombreux Salons. Il lui faudra attendre 1848 pour que son œuvre soit reconnue et il sera

nommé dans la Commission de placement du Salon. Toute sa vie, il fera de nombreux voyages dans les provinces françaises, pour en noter inlassablement les lumineux contrastes. Loin des paysages, autrefois finalisés en atelier d'après des esquisses, les artistes du milieu du 19^e siècle cherchent à traduire avec exactitude **les phénomènes naturels**, les variations d'atmosphère. Cette démarche se verra simplifiée lorsqu'en 1840 se commercialisent les toiles préparées et les tubes de peinture en métal, qui permettent aux peintres de travailler directement en plein air. Les scènes simples de la vie quotidienne, ne sont plu traitées comme des sujets pittoresques, mais élevées **au rang de sujet historique**, par la composition et le choix des coloris apportés.

Technique

Jean- Baptiste Corot apporte un soin particulier à la composition de ce paysage. Le milieu du tableau est volontairement **borné** par deux masses verticales, pour accentuer l'effet brillant de l'étang qui reflète le ciel. A gauche, se dresse la masse des arbres : de l'autre côté, à droite, celle de la maison sur la rive de l'étang et la barque du pêcheur. Les lignes de composition du tableau se rejoignent en **un point central** : la mouette, seule tâche blanche centrale de l'œuvre. Le choix **des coloris** est également fondamental : verts plus ou moins soutenus, tonalités bleutées ou grisées, ce sont essentiellement des teintes froides qui vont traduire la fraîcheur de l'atmosphère. Unique concession aux teintes chaudes et colorées, les fleurs aux corolles ouvertes, qui ponctuent les buissons de la rive. L'artiste a utilisé **des empâtements de matière** pour les réaliser, comme de véritables points en relief sur l'herbe. Cette technique, sera plus tard reprise et amplifiée par les peintres du mouvement Impressionniste dans les années 1870.

Historique

La peinture française de paysage va subir une nette évolution depuis 1817. A cette date, le paysage va acquérir une respectabilité académique par **l'institution du prix de Rome du paysage**, dont Corot sera le premier bénéficiaire. Cette œuvre réalisée sous le second Empire, à l'époque de **Napoléon III** (1852-1870) reflète les nouvelles influences du siècle : l'éclectisme triomphe. Les artistes réclament **une autonomie**, à l'exemple de Gustave Courbet, créant le pavillon du Réalisme en 1885. Une nouvelle tendance des paysagistes français se développent avec **l'école de Barbizon** (village près de Fontainebleau), où l'on rencontre des peintres comme Théodore Rousseau (1812-1867), qui se dirige vers des recherches luministes. Ce siècle voit aussi la naissance de Jean-François Millet (1814-1875) qui se passionne pour la grandeur du monde paysan qu'il représente avec humanité et idéalisme. Avec l'avènement de **la IIIe République** en 1871, on voit se développer les valeurs du travail et de l'exaltation sociale. La réalité devient source de vérité, de poésie et d'art : c'est le chemin que suivront les peintres Claude Monet (1840-1926) ou Alfred Sisley (1839-1899) dans leurs études de plein air.